

CAECILIA.

Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XXXVII. Jahrg.

St. Francis, Wis., Mai 1910.

No. 5

Ueber das Dirigieren.

(Fortsetzung.)

Dirigent und Chor müssen aneinander gewöhnt sein, und das geschieht durch die Proben. Da hat der Dirigent Gelegenheit, seine Eigenschaften zu zeigen, nicht erst bei der Aufführung, das wäre zu spät, denn der Chor muss jedes Zeichen verstehen. Im ersten Jahrgang der "Fliegenden Blätter für kath. Kirchenmusik" sagt der verdiente Gründer und erste Generalpräses des Cäcilienvereins auf Seite 48 folgendes: "Man täusche sich nicht: Ohne ernstliche Proben gehen Werke, deren Stil man nicht gewohnt ist, unmöglich. Wenn mir jemand eine neue grössere Aufführung röhmt, so frage ich immer: Wie viel ernstliche Proben wurden gehalten? Sechs — dann mag es gut gegangen sein. Keine — ich werde eher die rühmenden Worte anzweifeln, als an eine gute Aufführung glauben..... Ich lasse Ausnahmen von der Regel — ohne Proben keine gute Aufführung — nur dann zu, wenn eine Kapelle vom Schweren zum Leichten übergeht, und selbst da muss der Direktor mit grösserer Spannung dirigieren, damit die Nuancen des Vortrages nicht verloren gehen."

Ueber die Notwendigkeit vieler und gut geleiteter Proben sollte man kein Wort mehr zu verlieren brauchen; ich will nur hinweisen auf Hofkapellen und andere aus Künstlern bestehende Musikkörper, die eines exakten Ensembles wegen sehr viele Proben halten. Also in den Proben muss der Dirigent seine Eigenschaften hervortreten lassen, besonders ein feines Gehör. Dieses ist notwendig, um jeden Missklang, jeden zu scharfen oder gequetschten Ton zu hören und die Wirkung auf sich zu verspüren. Dabei möchte ich aufmerksam machen, dass es unmöglich ist, die anderen Stimmen genau zu hören, wenn man selbst mitsingt, besonders, wenn der Chor stark ist, gar nicht davon zu reden, dass alle feinen Nuancen und Schattierungen unmöglich werden. Manche Dirigenten pflegen zuweilen den Alt zu unterstützen bei den Kompositionen alter Meister; da diese eben Alt für Männer, für Falsettisten schrieben, so geht derselbe oft sehr

tief. Wichtig, ja fast notwendig ist ein Mitsingen des Dirigenten bei den sog. *Falsi bardoni*. Bekanntlich sprechen da alle Stimmen auf einem Akkorde viele Silben; da der Dirigent auf einem erhöhten Platze steht, so hören ihn alle Sänger leicht, wenn er nur den Text scharf mitspricht, und sie treffen dann leicht zusammen. Sobald aber dieser Akkord vorüber ist, und die *Mediatio* oder *Finalis* eintritt, schweige er wieder. Also: man muss alle falschen Töne hören und deshalb selbst nicht mitsingen. Ferner ist ein feines Gehör notwendig, um das Fallen der Sänger, das Herabsinken in der Tonhöhe oder das zu hoch Singen, das Steigen zu verhüten. Das Sinken der Sänger ist oft eine Folge des zu sehr verlangsamten Tempos, oder weil zu wenig geatmet wird. Ein feines Gehör muss der Dirigent haben, um die Stärkegrade „morendo, pp, po, mf, fo, ff,“ genau unterscheiden zu können und um die Sänger das rechte Vokaliseren, die richtige, musikalisch wohlautende Aussprache des a, e, i, o, u zu lehren.

Einzelne Winke möchte ich geben, wie der Dirigent seine Proben nach verschiedenen Richtungen recht fruchtbar machen kann. Johann Georg Mettenleiter hat dieselben in der *Musica sacra XV.* Jahrgang, Seite 5) zusammengestellt. Er verlangt vor jeder Probe eine gewissenhafte Vorbereitung. Auch im Probeklokal soll alles so vorbereitet sein, dass zur festgesetzten Stunde begonnen werden kann. Um die Sänger an ein präzises Erscheinen zu gewöhnen, gehe der Dirigent hierin mit gutem Beispiel voran. Hat die Probe einmal begonnen, dann sollte jede Privatunterhaltung beendigt sein, und muss vollständige Ruhe eintreten. Die Handhabung einer guten Disziplin ist in einer Chorprobe nicht weniger notwendig, als auf dem Kirchenchor selbst. Ist eine Stelle misslungen, dann muss der Fehler namhaft gemacht werden, und die Stimme, welche nicht standgehalten, die Stelle allein üben, erst dann wird wieder zusammen gesungen. Die Sänger müsste es langweilen und ermüden, wollte man sie wegen vorgekommener Fehler immer das ganze Tonstück repetieren lassen: bloss jene Abschnitte sollen wiederholt wer-

den, in denen noch die nötige Sicherheit fehlt. Das helfende Instrument — Klavier, Violine, Harmonium — soll schweigen, sobald einmal durch dasselbe der Gesang gentigend befestigt ist; andernfalls gewöhnen sich bequeme Sänger zu leicht an, sich auf Hülfe zu verlassen. Mehr als Erklärungen, wie eine Stelle ausgeführt werden soll, nützt immer das Vormachen, Vorsingen, Vordeklamieren, Vortaktieren. Das ist eben die letzte ästhetische Feile, welche bei der Probe angesetzt wird, wenn der Dirigent, nachdem die Stimmen im Zusammengehen sicher geworden, die besondere Sorgfalt erfordernden Stellen musterhaft vor singt. — Wir müssen also nach dem bisher Gesagten zwei Dinge als Voraussetzungen einer guten Aufführung betrachten: 1. dass die Sänger auf den Dirigenten zu sehen und ihm zu folgen gewohnt sind, 2. dass sie richtig vortragen, d. h. deklamieren können. Dass sie ihre Stimme genau treffen, ist natürlich unbedingt vorausgesetzt. Zum richtigen Deklamieren der Sänger gehört: a) klangvolle Aussprache der Vokale, Deutlichkeit der Konsonanten, ohne Uebertreibung. Dieser Punkt kann nur durch Hören gelernt und durch Vorsingen gelehrt werden; b) Beachtung der betonten und unbe betonten Silben. Dies ist einer der allerwesentlichsten Punkte. Der Gesang muss in einem beständigen Heben und Senken der Stimme bestehen, wie es auch beim richtigen Deklamieren und Sprechen der Fall ist. Für den Dirigenten und Sänger gilt daher als oberste Regel: Die von Natur langen Silben sind zu betonen, mögen sie auf welchen Taktteil immer treffen. Ein besonderer Fleiss ist deshalb den sog. Synkopen zuzuwenden, d. h. den langen Noten auf schlechten Taktteilen, deren Dauer noch auf den guten Taktteil hinüberreicht. Synkopen sind immer betont anzusingen und danach sind sie schwächer auszuhalten. Eine Silbe betonen heisst nicht, sie *ff* anzusingen, oder sie nicht betonen bedeutet nicht, sie *pp* zu flüstern. Das muss sich heben und senken, wie im Sprechen. Dabei kommt das Atmen in Betracht. Man atme nach längeren Worten, aber nie innerhalb eines Wortes, auch wenn der Taktstrich dazwischen steht. Also man atme sehr oft, aber immer sehr kurz, leicht und unmerklich. Bevor man atmet, ist in der Tonstärke nachzulassen, damit das Atmen vorbereitet wird.

Eine Hauptschwierigkeit für den Dirigenten, ja man kann sagen, der Gradmesser für seine Intelligenz ist das Finden des richtigen Tempos. „Das richtige Tempo“, sagt Witt, „gibt erst Aufschluss über den Geist eines Tonstückes, und umgekehrt,

wer den Geist eines Tonstückes richtig erfasst hat, dem ist *ipso facto* auch das richtige Tempo gegeben. Geist und Tempo eines Tonstückes werden in einem und demselben Verstandes-Akte gefunden. Langjährige Uebung, Suchen und Denken, also Talent und Fleiss wirken zusammen — zu einem Meister des Dirigierens, d. h. zu einem Dirigenten, der immer mit Sicherheit die Tempi bestimmen kann.“ Ein Merkmal, um das Tempo und den richtigen Vortrag zu erfassen, ist der Textinhalt. In vielen Fällen, besonders bei den Alten, reicht der Text nicht aus, dann muss die Melodie Aufschluss geben.

Auch die Liturgie giebt mehrfach Fingerzeige, um die Vortragsweise zu erkennen. Bei den Worten *adoramus te, gratias agimus tibi, Jesu Christe, suscipe deprecationem nostram, et incarnatus est, simul adoratur, Gloria Patri etc.* ist für den zelebrierenden Geistlichen eine liturgische Aktion vorgeschrieben, und darum sollen diese Worte durch sorgfältigen Vortrag ausgezeichnet werden, jedoch darf dies nicht in Pedanterie ausarten. Der Komponist selbst muss Veranlassung dazu geben, man soll aber nichts erzwingen. Es ist z. B. geradezu lächerlich, wenn beim Vortrage der Choralmelodie des *Dies irae* bei der Stelle „*Tuba mirum*“ auf der Orgel die Posaune ertönt.

Da von der Wahl des Tempos der Erfolg einer Komposition abhängt, so finden wir es ganz natürlich, wenn man lange Zeit bemüht war, für die Komponisten eine Vorrichtung zu erfinden, durch welche sie die von ihnen beabsichtigte absolute Dauer der Töne bestimmen könnten. Unter den vielen zu solchen Zwecken erfundenen Instrumenten, bald Chronometer, bald Rhythrometer, auch Metrometer, Taktuhren, Taktmesser genannt, erwies sich bis jetzt als das vollkommenste der von Kantor Stöckel in Burg erfundene, von dem Hofmechanikus Mälzl i. J. 1817 in Wien verbesserte Metronom. Die Einrichtung desselben darf ich wohl als bekannt voraussetzen. Welchen Wert legt nun ein tüchtiger Dirigent diesem Instrument bei? Es ist ihm ein willkommenes Hilfsmittel beim Studium einer mit den Tempi nach M. M. bezeichneten Partitur; es ist ihm im Falle vorkommender grober Verstösse gegen das richtige Tempo ein nicht zu unterschätzendes Korrektiv. Es ist aber dem denkenden Dirigenten nicht eine Vorrichtung, die ihm während der Aufführungen mit ihren mathematisch abgemessenen Bewegungen als Regulativ für die Geschwindigkeit seiner Taktschläge dient. Ein solcher Dirigent weiß, dass die Tonkunst freie Regu-

Reformiert 1928

gen der Seele zum Ausdruck bringt, und wie diesen Gefühlen entsprechend bald eine kleine Beschleunigung des Tempos, bald eine Zögerung in der taktischen Bewegung nötig wird, wie ferner das Zeitmass oft innerhalb ein und desselben Stückes modifizirt werden darf, ferner dass auch die Stärke des Chores, sowie die Räumlichkeiten, wo die Aufführung stattfindet, bei der Wahl des Tempos in die Wagschale zu legen sind, und dass selbst auch die momentane Stimmung des Dirigenten und seiner Untergebenen ihren Einfluss auf das Tempo geltend macht. Witt schreibt deshalb mit Recht in seiner *Musica sacra*, Jahrg. 1870, S. 48: „das Metronomisieren hilft geistlosen Dirigenten nichts, talentvollen giebt es nützliche Fingerzeige, in den Geist des Stükess einzudringen.“

(Fortsetzung folgt.)



A Plea for a Proper Appreciation and Treatment of Good Church Choirs.

Is there any reason for such a plea? Yes and alas, dear reader, there is. For proof, it will not be necessary to cite particular instances: for these, the reader may be safely left to draw on his own reminiscence or personal experience. It will suffice for present purposes to point to the prevailing lack of taste and understanding in musical matters generally as well as, more particularly, to the ignorance to be found even among persons of rank and station in regard to what is really required in order to form a good choir and maintain its excellence.

To grapple with the octopus of general ignorance and poor taste in matters musical is a task not at all inviting or promising; we beg, for the present at least to be excused from it. But to offer a little instruction on what is required for the formation and maintenance of a good church choir is a more hopeful undertaking. If successful in this, we shall feel consoled to hope that a proper sense of the value of a good church choir—in other words, the proper appreciation for which we plead—has been brought home to the minds of those who control the destinies of Catholic church choirs and of their directors. Thereupon, assent to our other plea—viz.: for a proper treatment of good church choirs—will become a necessary and unavoidable conclusion.

Let it be said at the outset, that a good Catholic church choir represents the result of a good formation of good material. A

good Catholic church choir is here understood as measuring up to artistic and liturgical requirements. The good material in question are good voices, supplemented, of course, by the intelligence and culture of their possessors. Unless procured by pay, good voices are generally a very accidental quantity. And just because of their uncertainty and scarcity they possess a special value in the make-up of church choirs.

Now, the good formation of such choir material presupposes, indeed, thorough knowledge and both formative and directive ability on the part of the choirmaster. Yet even with these indispensable qualifications the very best choir-director has work ahead of him, work hard and continuous and most trying on both mind and body, work of which it is hardly possible to have an adequate idea, unless one has been a very close observer or has actually tried his hand at this business himself.

Yes, dear reader, all the worries and pangs and disappointments, all the personal sacrifices (sometimes amounting very nearly to utter self-abasement) of the choir director—all this must in justice be considered as part of the "price" which has been paid for the efficiency of a good choir. Would that this part of the "price" and "cost" of an efficient church choir could be expressed in dollars and cents! Then, probably, some persons might be able better to appreciate what is being thus bought in their name for the public worship of Almighty God.

Continuing, it must be said, that a good choir is more than a mere collection of singers; to be really efficient, it must be one being, one organism, as it were, with its director as the unifying and animating principle. Before this stage of development is reached, the choirmaster must have been busily engaged for a long time in scrupulous attention to a thousand and one details of choir-building, such as might be summarized under the following heads: vocalization, articulation, individual drill, general choir drill, filing process, blending and balancing of voices, liturgical instruction, and, last but not least, the establishing of a mutual understanding between himself and his singers, or if you will, the establishing of a sort of telepathic communication with his singers, who seemingly unconscious of any artificiality there may be in the arrangement, respond to his every intention and to whatever mood he might choose to transmit from his own personality to the living circuit of his singers. To accomplish such unity of mind and sentiment with its resulting responsiveness, is

Handwritten note: Set this in 12 Point to the
Reform Oct 1928

an arduous task, indeed; it will require much time and patience and, at times, a goodly amount of personal sacrifice (such as was alluded to above) on the part of the choirmaster. But to accomplish it is a necessity; for without it a choir could not properly be called a good one, without it a choir would not possess that quasi-organic life and unity which is essential to its excellence.

Now, dear reader, if you are willing to subscribe to the above reflections of ours—we trust there is sufficient objectivity in them to warrant your doing so—then you cannot but realize how remote it is from either truth or justice to respectively consider or expect a choir to be efficient, as indicated above, after a few months, or even a year's conscientious effort on the part of the choirmaster, even supposing the personnel of the choir to have remained intact from the beginning. Then, too, must you understand how manifestly inconsiderate and unjust is the action of those—let us call them "outsiders" for the present!—who carelessly or deliberately disturb a good church choir in the very essentials of its working apparatus. Such disturbance, we might add right here, while possible in divers ways, is usually caused by tampering with the personnel of the church choir. Whether the damage be done *bona* or *mala fide*, matters very little in our present consideration; the fact remains, that the root of the evil is usually a deplorable ignorance of the value of a good choir and, in particular, ignorance of the value and importance of even one singer in the make-up of a well-balanced choir. Strange, indeed, how some apparently well-intentioned and highly cultured persons appear at times to be struck with blindness in the face of the great disorder and damage they are causing in one department of God's public worship by their imprudent and reckless treatment of church choirs under their jurisdiction! The loss of a fine stained-glass church window or of some choice ornamental church furniture would certainly be felt most keenly;—yet how inferior in value and liturgical importance are such articles to a good Catholic church choir!

And now a final appeal to you, dear reader! Are you the pastor of a church, the director of a college or seminary, or the head of some religious establishment, and is the church choir under your jurisdiction a good one and doing its work well? If so, then pray, by the love you bear God, His Holy Temple, and the splendor of its Liturgy—encourage your choir, guard it as you would a precious ornament of the sanctuary,

and do not permit any minor consideration of whatsoever source or character to detract from its efficiency! The perfection or efficiency of your church choir is not your right, but *God's*; it is the right and property of His Holy Temple! And may it never be said of you:—"quis custodiet ipsos custodes?"!

A. L.

Neue Publikationen.

Im Verlage von Fr. Pustet & Co., Barclay St., New York, und Main St., Cincinnati, Ohio, sind folgende Werke erschienen:

Orgelbuch zu Jos. Mohr's „Cäcilia“. Zur 32sten Auflage, neu herausgegeben von Johann Singenberger und redigirt von F. X. Engelhardt. Erstes Heft. Messgesänge.

Vorliegender Theil der Orgelbegleitung zu den lateinischen und deutschen Gesängen des besten aller katholischen Gesangbücher enthält fast alle Messen, Credo etc. aus dem neuen Kyriale Romanum, — vatikanische Edition, — in moderner rhythmischer Notenschrift und schöner, nicht zu schwerer und nicht schwerfälliger Orgelbegleitung; ferner sechs deutsche Singmessen, alle mit Vor- und Nachspielen, außerdem am Schluss einige prächtige Orgelstücke. Das beste, was man von der Harmonisation des deutschen Kirchenliedes sagen kann, ist das Unauffällige, Ungesuchte, Natürliché der Begleitung. Dieses trifft zu in der Singenberger'schen Orgelbegleitung zu den obigen deutschen Messgesängen; sie ist die künstlerische Arbeit eines gediegenen Kirchenmusikers. Einige geringere Druckfehler kann der Organist leicht verbessern; schwieriger schon für den Durchschnittorgelspieler ist die Fassung auf den Worten: „Opfer ist vollbracht“ Seite 85 zu verändern. Um mich leichter verständlich zu machen, will ich landläufige Ausdrücke gebrauchen: Alto muss haben $\frac{1}{4}$ e, $\frac{1}{4}$ cis, $\frac{1}{4}$ d, $\frac{1}{2}$ e; Tenor: $\frac{1}{4}$ gis, $\frac{1}{2}$ a, $\frac{1}{4}$ h, $\frac{1}{2}$ cis; Bass: $\frac{1}{4}$ cis, $\frac{1}{4}$ fis, $\frac{1}{4}$ d, $\frac{1}{4}$ h, $\frac{1}{2}$ a; Seite 81 vorletzten Takt: Tenorstimme h die beiden letzten Noten; Seite 78 auf das Wort „einig“ Bass muss c und d haben; Tenor: zwei Achtelnoten a g statt h g; Alt: $\frac{1}{4}$ e, $\frac{1}{4}$ d, $\frac{1}{2}$ d.

Officium pro defunctis cum Missa et Absolutione necnon Exsequiarum ordine quod justa Editionem Vaticana m hodiernae musicae signis tradidit Dr. Fr. X. Mathias.

Vor kurzem empfahl ich die Ausgabe dieses Büchleins in der alten Choralnotation. Jetzt liegt es auch vor in moderner Notenschrift und ist vielen Klerikern und Priestern um soviel angenehmer. Was ich darüber gesagt habe, wiederhole ich: ein praktischeres und besser ausgestattetes Todtenoffizium ist kaum zu finden.

H. Tappert.

